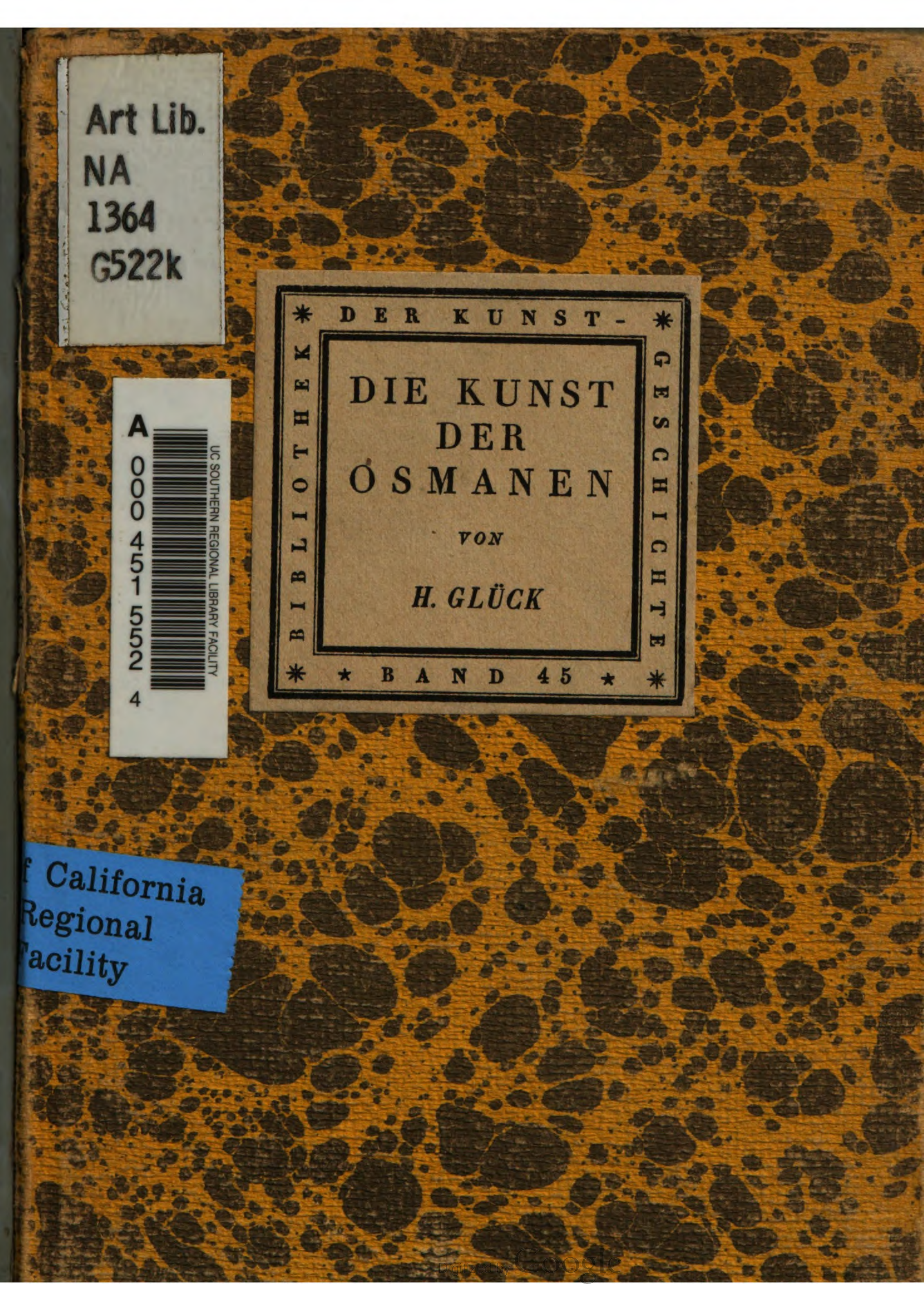


BIBLIOTHEK DER KUNST-GESCHICHTE
DIE KUNST DER OSMANEN
VON
H. GLÜCK
BAND 45




SEAL OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LET THERE BE LIGHT
1868

DIE KUNST DER OSMANEN

VON

HEINRICH GLÜCK

LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN

BIBLIOTHEK

DER KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON HANS TIETZE

BAND 45

Druck von Ernst Hedrich Nachf., Leipzig — Ätzungen von Kirstein & Co., Leipzig

Die Osmanen sind der Stamm, der die große, seit der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts währende türkische Völkerwanderung am weitesten nach dem Westen vortrug und auf dem alten Kulturboden von Byzanz vollendete. Größtenteils noch Nomaden, traten sie das Erbe der kleinasiatischen Seldschuken an. Ihre Macht war nicht allmählich aus der ihrer Vorgänger herausgewachsen, sondern bedeutet ein Neueinsetzen, das sich nur die Überlieferung ihrer Stammesbrüder zunutze machte, ebenso wie nach der Eroberung Konstantinopels die der byzantinischen Kultur. So auch in der Kunst. Aber Seldschuken und Byzantiner blieben nicht ihre einzige Quelle. Auch hier trat das bei den islamischen Staatsgründungen übliche System der Berufung fremder Künstler in Kraft. Noch auf kleinasiatischem Boden hatte Murad I. (1358—89) die Anfänge einer urwüchsigen Bauweise der Türken, von der uns nur berichtet ist, daß sie einen massiven, schwerfälligen Stil hatte, durch eine solche Organisation repräsentierend ausgestaltet; Künstler wie Ilias Ali, der Schöpfer der grünen Moschee in Isnik (Nicäa) (1), ging zielbewußte Wege in der Auswahl des Fremden und Ausprägung des eigenen türkischen Gedankens. Ob da in der kubischen Einfachheit des Baublocks noch jener massive Stil der osmanischen Erstlingsbauten, oder ob bereits das bewußte Aufgreifen der Bau- und Dekorationsprinzipien der Seldschuken zur Geltung kommt, wie in den Portalskulpturen (3) mag gleichgültig erscheinen, jedenfalls kommt schon hier der die weitere Entwicklung bestimmende türkische Zug zum Ausdruck. Wichtig ist festzustellen, daß die Osmanen bereits vor dem Betreten Konstantinopels über ausgeprägte Bautypen verfügten, sei es die aus der An-

einanderreihung vieler gleicher Kuppeln sich ergebende Stützenhalle (2), wie sie später vor allem im Profanbau, in den Bazarhallen und den Bädern, aber auch vereinzelt im Moscheebau Anwendung fand, sei es den auf die beherrschende Stellung einer zentralen Kuppel ausgehenden, von den Seldschuken her geläufigen Medresentypus mit meist vier Kreuzarmen. Damit war bereits die Vorstufe zur Übernahme des byzantinischen Monumentaltypus der Sofienkirche gegeben, ja es ist geradezu im Gegensatz zu der geläufigen Meinung, die Türken hätten in Ermangelung eigener Schöpferkraft nichts Eiligeres zu tun gehabt, als beim Betreten der byzantinischen Hauptstadt das Schema der Sofienkirche zu übernehmen, beziehungsweise von griechischen Baumeistern nachahmen zu lassen, zu betonen, daß diese Anlehnung nichts anderes bedeutet, als den folgerichtigen Schlußakt einer bereits seit langem vorliegenden, auf einen einheitlichen Raumbau abzielenden türkischen Entwicklung. Dafür ist es denn auch bezeichnend, daß die Osmanen bei diesem Schema nicht stehen blieben, sondern dieses in ihrem Geiste ausgestalteten und fortführten. Was diesbezüglich Haireddin 1501 bis 1507 mit dem Bau der Bajesidmoschee in Konstantinopel (4, 5) begonnen hat, das erhielt durch Sinan, den Großmeister türkischer Baukunst (1489—1578) seine monumentalste Ausgestaltung und schließlich seine folgerichtige Vollendung. Schon in der Moschee Suleimans des Großen (6—9) hatte Sinan durch die Auflockerung der seitlichen Arkadenwände des Inneren auch die Seitenschiffe in den Gesamtraum einzubeziehen versucht (7) und war damit bereits dem Prinzipe eines nach allen Seiten gleichmäßig entwickelten Einheitsraumes nahegekommen, wie er in der Folge durch die in beiden

Achsen gleichwertige Anfügung von Halbkuppeln an den beherrschenden Mittelraum typisch wurde (13). Das Vorherrschen einer Richtung (Sofienkirche) weicht dem zentralen, geometrischen Raumgedanken. Auch am Äußeren kommt das Streben nach abstrakt geometrischer Gesetzmäßigkeit, weit über das byzantinische Schema hinausgehend, zum Ausdruck: Auf dem Würfel des Unterbaues erhebt sich der krönende Kuppelberg in klarer Gegeneinandersetzung jedes Einzelgliedes und in der stereometrischen Gesamtform der Pyramide zusammengefaßt (6, 11, 12). Und so ist denn an diesen Moscheen jeder Teil ein für sich Bestehendes, nicht als Ausdruck wirksamer Kräfte gefühlt und zu dem benachbarten in ein tektonisches oder organisches Verhältnis gebracht, hier herrschen vielmehr die unpersönlichen Gesetze der Zahl, die Dreiheit einer Arkadenstellung (8) wird von der höheren Einheit eines Bogens zusammengefaßt, diese selbst ist aber wieder nur ein gleicher Teil einer größeren Einheit bis hinauf zur Kuppel (10). Und der Moscheekörper selbst ist nur das Glied einer größeren Dreiheit, insofern er zwischen dem von einer gleichartigen Kuppelreihung umgebenen Vorhof und dem Grabgarten an der Rückseite eingestellt ist. Dieser von dem pylonenartigen Torbau (9) eröffnete Komplex ist abermals in ein umfriedetes regelmäßiges Areal eingestellt, das einerseits von den zugehörigen Kuppelkomplexen der Schulen, Armenküchen, Bibliotheken, Krankenhäusern und Bädern eingerahmt und aus den winkeligen Straßen und bescheidenen Holzhäusern der Stadt als eine streng geordnete Stadt für sich herausgehoben und schon in der Ferne durch die Koordinaten der nadelförmigen Minarette gekennzeichnet ist (6, 11).

Dieser Monumentalität des Sakralbaues steht, der Intimität des türkischen Familienlebens und wohl auch einer Nachwirkung nomadischer Bräuche entsprechend, das einfache Äußere des Profanbaues gegenüber. Wie das gewöhnliche, meist aus Holz errichtete Wohnhaus nach außen hin bescheiden in Erscheinung tritt, im Inneren aber den größten Prunk entfaltet (14), so ist auch der Palast weniger auf die Wirkung des Äußeren als des Inneren gestellt. Keine großartig aufgemachte Fassade, noch die Riesenhaftigkeit eines zusammenhängenden Baukomplexes wird dem Beschauer geboten, vielfach ohne Zusammenhang sind die Wohn- und Repräsentationsräume als leichtgebaute Pavillons (Kiöske) inmitten des Grüns einer üppigen Parkanlage zerstreut (15). Innen aber herrscht die Farbe, sei es im bunten Belag der Teppiche, in den wechselnden Mustern des Fliesenbelags der Wände, in den Schriftbändern, deren hochentwickelte Kalligraphie als Kunstwerk die figürliche Darstellung ersetzt, in den Polygonalmustern der Decken und in den Holz-, Elfenbein- und Perlmuttereinlagen der Türen (16).

Einen Ausgleich zwischen Sakral- und Profanbau in dem Sinne, daß der innere Prunk der letzteren aber auch die monumentale Gestaltung des Äußeren — freilich in bescheidenerem Maßstabe als bei den Moscheen übernommen wird, bilden die Mausoleen (Türben). In dem polygonalen Prisma des Unterbaues, der gerillten Kuppel und dem niedrigen zylindrischen Tambur kommt das stereometrische Empfinden der Türken wieder klar zum Ausdruck (17). Der reiche Schmuck von profilierten Rahmungen, farbiger Marmorinkrustation, Stalaktitensimsen und Palmettenfriesen belebt diese abstrakte Gesetzmäßigkeit. ohne sie zu zersetzen und ohne

ihr die Wucht des Untektonischen zu nehmen. Im Inneren (18) mögen Säulen und Bogen ein struktives Gerüste abgeben, aber sie wirken nur als dekorative Vorlagen vor den durch die Fliesen und farbigen Glasfenster selbst entmaterialisierten Wänden.

Allen diesen Bauten haftet eine eigentümliche Spannung zwischen abstraktem Puritanismus, konstruktiver Sachlichkeit und dekorativer Phantastik an. Der erstere, der sich immer wieder durchringt, ist gebunden an die in sich ruhende Kuppel und die stereometrischen Formen überhaupt, an das in seiner Schlankheit geradezu wesenlose Minaret und die wiederholende Reihung der Einzelteile, Motive und Momente, die altes türkisches Erbe sind. Der Sinn für die Konstruktion mag den Osmanen von den Griechen zugeflossen sein, wird doch als Erbauer der ersten Moschee Mohammeds II. auf dem Boden Konstantinopels ein Grieche Christodules genannt, und ist doch die Säule ein beliebtes Element der osmanischen Architektur geworden. Die mathematische Klarheit der Form lag aber den Osmanen längst im Blute, ja man wird wohl sagen dürfen, daß es eben deren mathematischer Sinn war, der sie zur Übernahme der byzantinischen Methoden, und über diese hinaus zu den konstruktiven Höchstleistungen eines Sinan (1489—1578) führte. Was aber den Byzantinern an griechischer Tektonik verblieben war, wurde dabei freilich ausgeschaltet, und so wurde auch die Säule mehr im Sinne eines dekorativen, in der Gesamtheit des Baues konstruktiv unwesentlichen Gliedes verwendet (4), oder es ist nur deren allgemeinste zylindrische Form, die, auf die großen Stützpfeiler übertragen (13), den Ausdruck tragender Kräfte ganz verloren hat. Auch das Kapitell erfährt demgemäß eine Umbildung zu einem

untektonischen Gebilde, in dessen Zonen von Zapfen und Zellenwerk die Kräfte zu krystallinischer Ruhe gelangen. Und eben die letzte Konsequenz der Konstruktion, durch die das ganze Gebäude nur ein System von Stützen ist, führt auch dazu, die Wand ganz als ein Imaginäres wirken zu lassen, so daß sie bei ihrer völligen Auflösung durch Fenster nicht anders als die durchsichtige Außenfläche eines Raumkrystalls gefühlt wird (13). — All dem kommt schließlich die Dekoration entgegen, mögen sich auch in ihr am stärksten die Prinzipien und Motive aus aller Welt vereinigen und die wahrhaft internationale Grundlage dieser nationalen Kunst zum Ausdruck bringen. Wohl nirgends geht das rein Architektonische und das dekorativ Kunstgewerbliche eine derart innige Verschmelzung ein wie hier, so zwar, daß beiderseits die konkrete Grundlage des Handwerklichen ins Abstrakte gehoben, jeder Individualismus einer überpersönlichen Gesamtidee untergeordnet wird.

Seine höchsten Triumphe feiert der Internationalismus in der Dekoration an der Wende des 17. zum 18. Jahrhunderts. Hier droht freilich die Gefahr, daß die abstrakte Gesetzmäßigkeit der früheren Zeit verloren geht. Schon Sinan bedeutet darin einen Wendepunkt. Dann sind es vor allem die kleineren halbreligiösen Zweckbauten, wie die Pavillons der Wasch- und Trinkbrunnen, in denen das Architektonische hinter dem Ornament fast ganz zurücktritt (19—22). Es ist die Zeit, in der die türkische Macht ihren Höhepunkt überschritten hatte, und von Europa wie vom Osten ein neues Naturgefühl seinen Einzug hält. Statt geometrischer Gradlinigkeit setzt sich individuelle Bewegung im Grundriß und in der fast chinesisch geschweiften Form der Dächer durch (19), das

geradlinige Bandwerk und die unvegetabile Arabeske wird von der barocken Akanthusranke durchsetzt (20), und die Füllungen des untektonischen Rahmenwerks werden durch persische Rosen- und Nelkensträuße in chinesischen Vasenformen bestritten (21). Und doch bleibt dieses Naturgefühl des Westens und des Ostens noch in die Schranken des Übersinnlichen gebannt, indem diese Blumen, Früchte und Ranken an die raumlose Fläche gebunden und eine illusionsfeindliche Farbgebung in Gold, Grün, Rot und Blau den Dingen den Wirklichkeitswert nimmt.

Innerhalb der gesamten islamischen Kunst bedeutet die Kunst der Osmanen wohl die umfassendste Konzentration künstlerischer Elemente des weitesten Ostens und Westens. Am Balkan, in Kleinasien, Syrien und Ägypten überlagert der Typus der osmanischen Moschee die alten lokalen Kunstschichten als ein internationaler Faktor, und die Schüler Sinans werden bis nach Indien berufen. Gegenüber dem Sultanshofe in Konstantinopel erscheinen die Machtzentren der Hochrenaissance und des Barock in Europa fast wie Ableger in Bezug auf die Möglichkeit der Durchführung riesenhafter Leistungen. Dem an materielle Mittel nicht gebundenem, ausgedehnten Wirkungskreise eines Sinan steht die Tragik seines Zeitgenossen Michelangelo gegenüber. Daß diese Kunst einen intensiveren, von Volk zu Volk wirkenden Einfluß auf Europa ausüben konnte, dazu war freilich der kulturelle und politische Gegensatz ein zu großer. Aber mit Bellini haben auch viele andere europäische Künstler am Sultanshofe gelernt, und über die Völker hinweg fand ein reger Austausch von Hof zu Hof statt. Die Orientalismen und die Fremdtümelei an den europäischen Höfen, vor allem aber der kunsthandwerk-

liche Geist, wie er vor allem mit den verfeinerten Luxusbedürfnissen zusammenhing, haben eine ihrer wichtigsten Quellen in dem Internationalismus des osmanischen Hofes.

LITERATUR

E. Diez — H. Glück, Alt-Konstantinopel. München 1920

Djelal Essad, Constantinople, de Byzance à Stamboul. Paris 1909

H. Glück, Türkische Dekorationskunst, in: Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1920, Heft 1

C. Gurlitt, Die Bauten Adrianopels, in: Orientalisches Archiv I, 1

— Die Bauten von Nicäa, in: Orientalisches Archiv III, 2

— Die Baukunst Konstantinopels. Berlin 1912

H. Wilde, Brussa (Heft 13 der Beiträge zur Bauwissenschaft). Berlin 1909

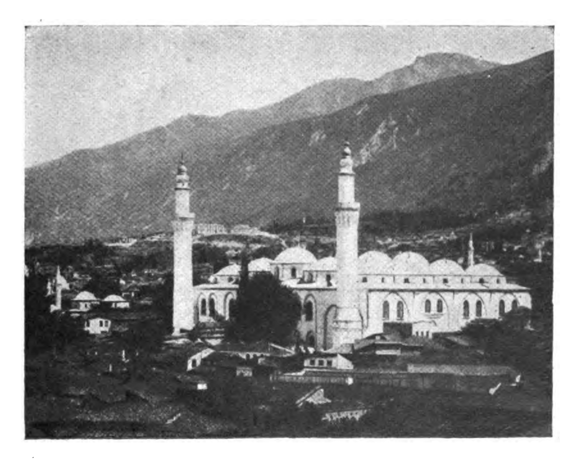
A B B I L D U N G E N

*

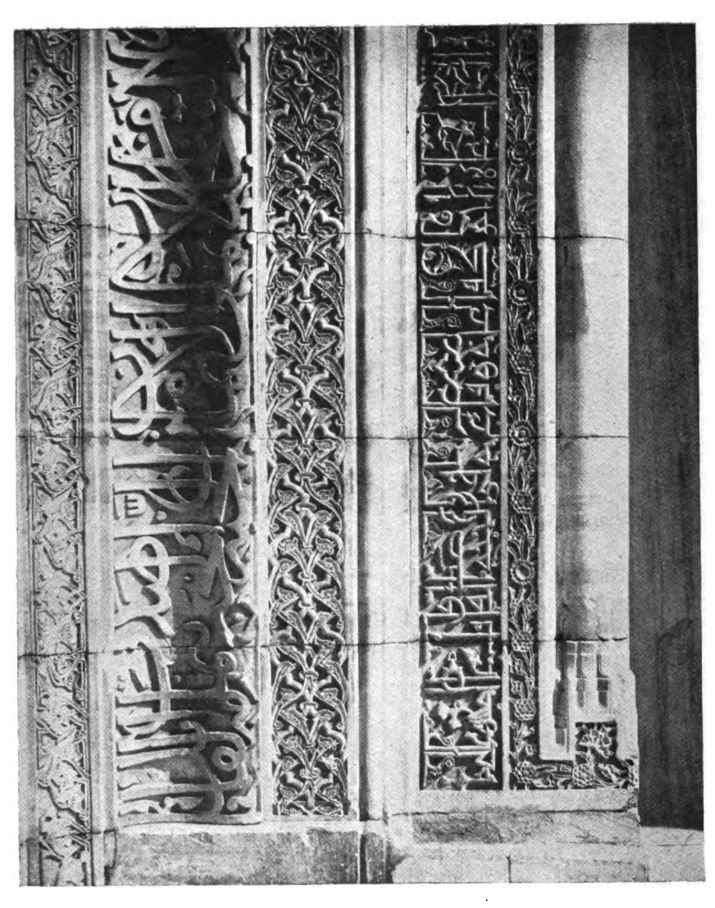
1. Brussa, Grüne Moschee (1420—1423)
2. Brusso, Ulu Moschee (1421)
3. Brussa, Grüne Moschee, Portaldekor
4. Konstantinopel, Moschee Bajesid II. (1501—1507), Vorhof
5. Konstantinopel, Moschee Bajesid II. (1501—1507)
6. Konstantinopel, Moschee Suleimans I. (1550—1566), Gesamtkomplex
7. Konstantinopel, Moschee Suleimans I. (1550—1566), Inneres
8. Konstantinopel, Moschee Suleimans I., Seitenfassade, Detail
9. Konstantinopel, Moschee Suleimans I., Hoftor
10. Konstantinopel, Moschee Schah Sadeh (1543—1548), Seitenfassade
11. Adrianopel, Moschee Selims II. (1566—1574)
12. Konstantinopel, Moschee Achmeds I. (1609—1616)
13. Konstantinopel, Moschee Achmeds I. (1609—1616), Inneres
14. Bosporus, Halle mit Zierbrunnen in einem Privathause
15. Konstantinopel, Altes Serai, Bagdadkiösk
16. Konstantinopel, Altes Serai, Tür und Fliesenbelag
17. Konstantinopel, Türbe der Söhne Suleimans I. (1544)
18. Konstantinopel, Türbe Suleimans I., Inneres
19. Konstantinopel, Brunnen Achmeds III. (1728)
20. Konstantinopel, Brunnen Achmeds III., Detail
21. Konstantinopel, Brunnen Achmeds III., Detail
22. Konstantinopel-Galata, Brunnen beim Asab Kapu (Anf. 18. Jahrh.)



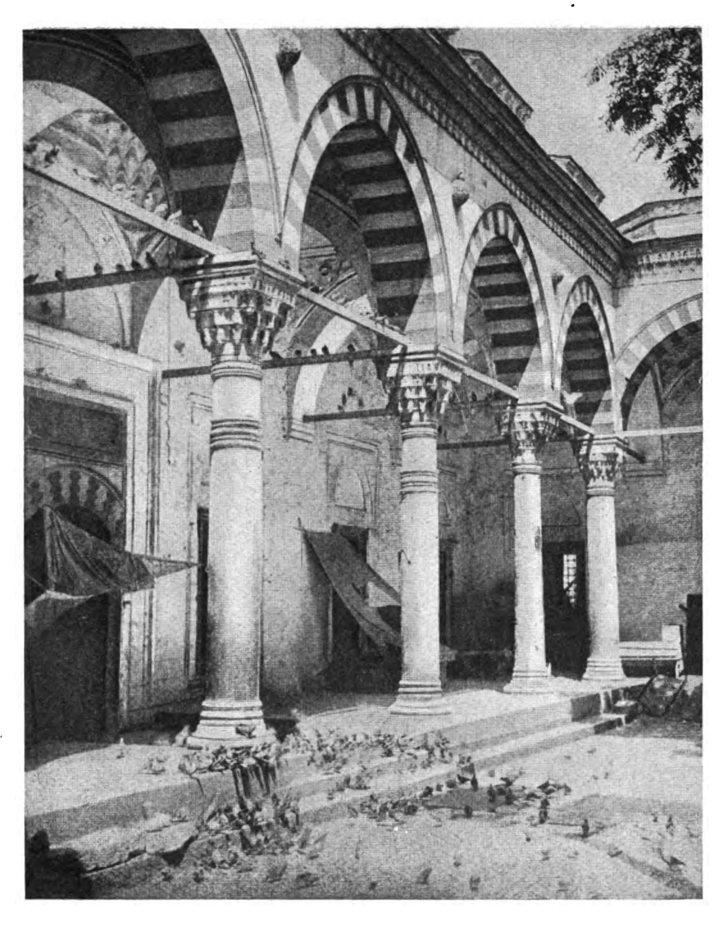
1. Brussa, Grüne Moschee (1420—1423)
(Nach Gurlitt, Die Bauten von Nicäa)



2. Brussa, Ulu Moschee (1421). (Phot. Sebah & Joaillier)



3. **Brussa, Grüne Moschee, Portaldekor**
(Phot. Sebah & Joaillier)



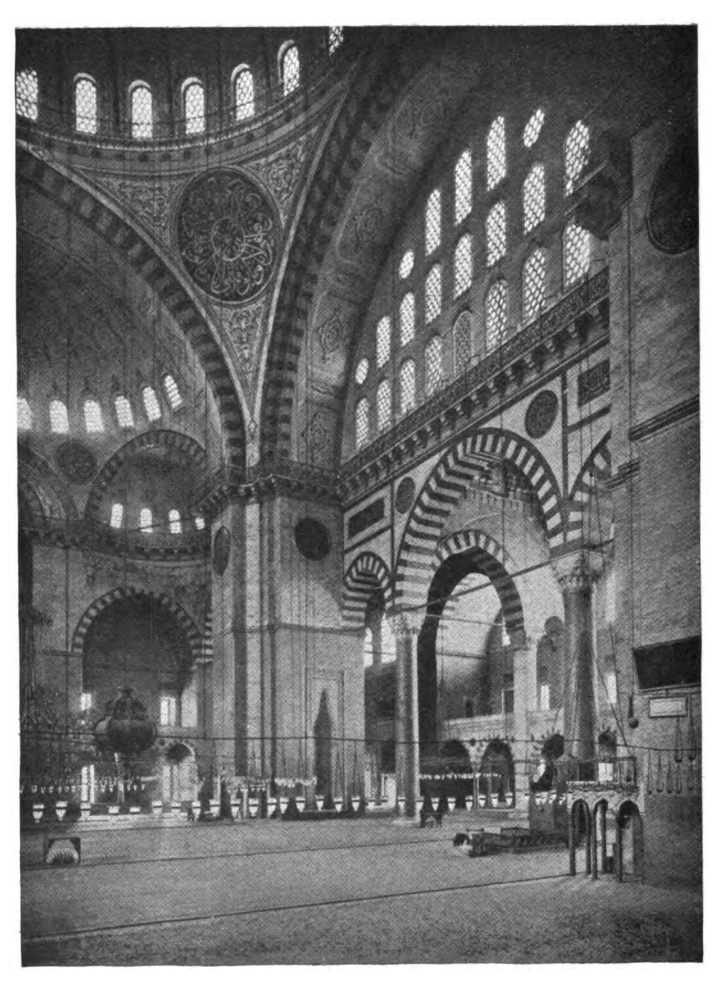
4. Konstantinopel, Moschee Bajesid II. (1501—1507), Vorhof
(Nach Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels)



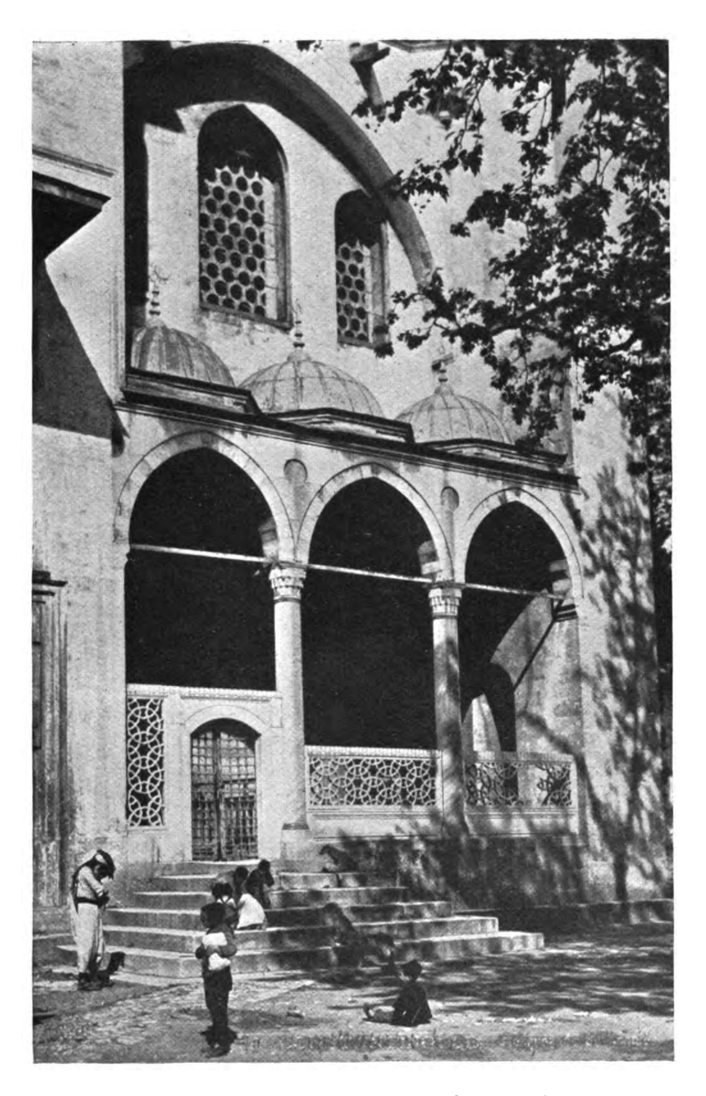
5. Konstantinopel, Moschee Bajesid II. (1501—1507). (Phot. J. Ludwigsohn)



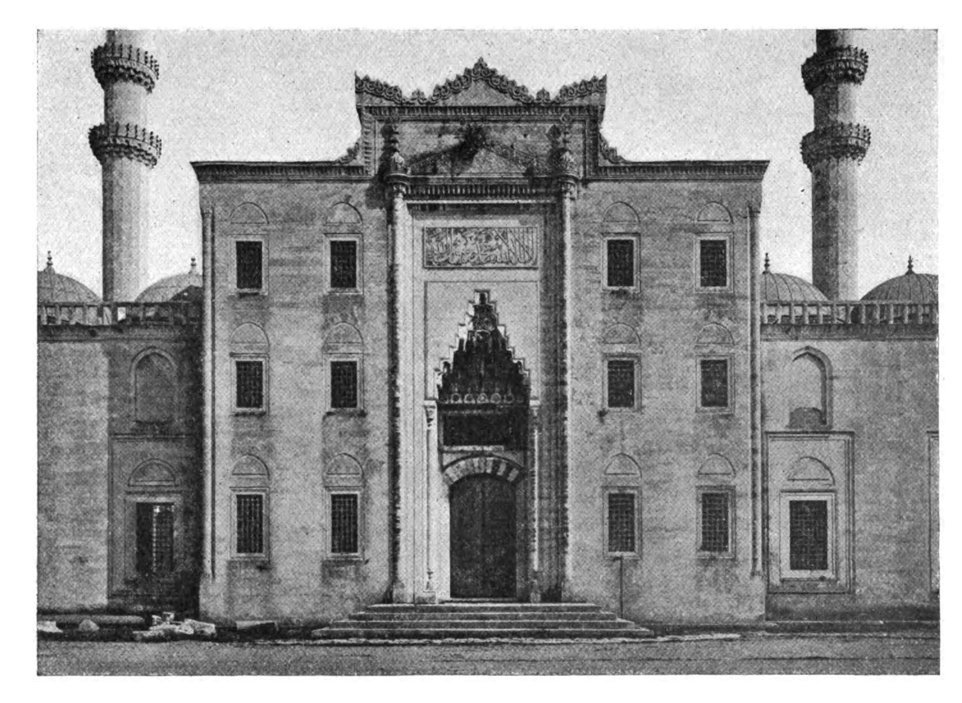
6. **Konstantinopel, Moschee Suleimans I. (1550—1566), Gesamtkomplex. (Phot. Sebah & Joaillier)**



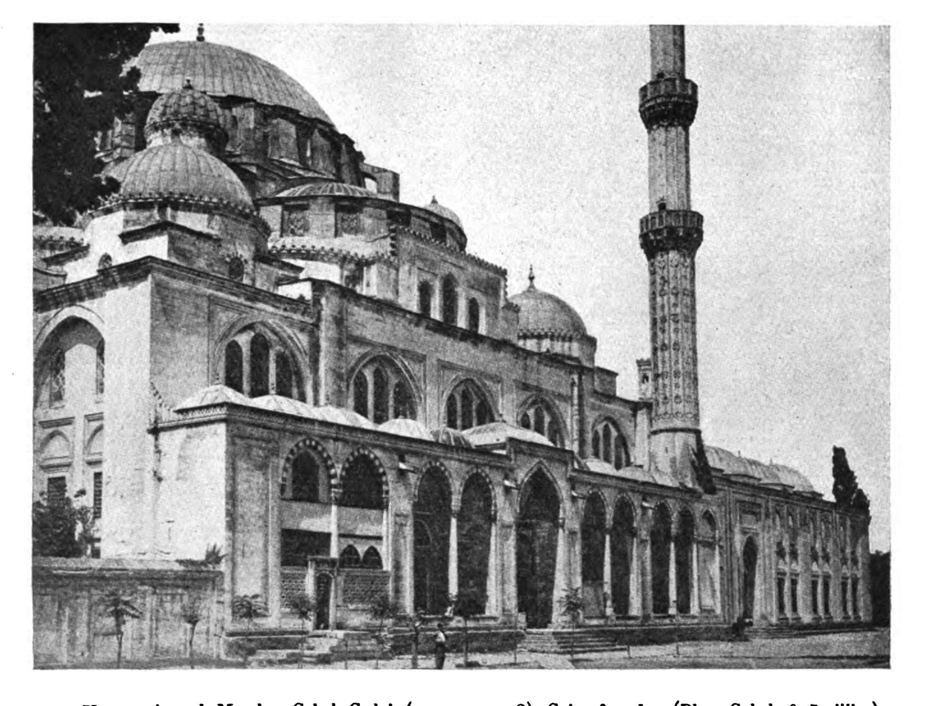
7. Konstantinopel, Moschee Suleimans I. (1550—1566), Inneres
(Nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels)



8. Konstantinopel, Moschee Suleimans I., Seitenfassade, Detail



9. Konstantinopel, Moschee Suleimans I., Hoftor. (Nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels)



10. **Konstantinopel, Moschee Schah Sadeh (1543—1548), Seitenfassade. (Phot. Sebah & Joaillier)**



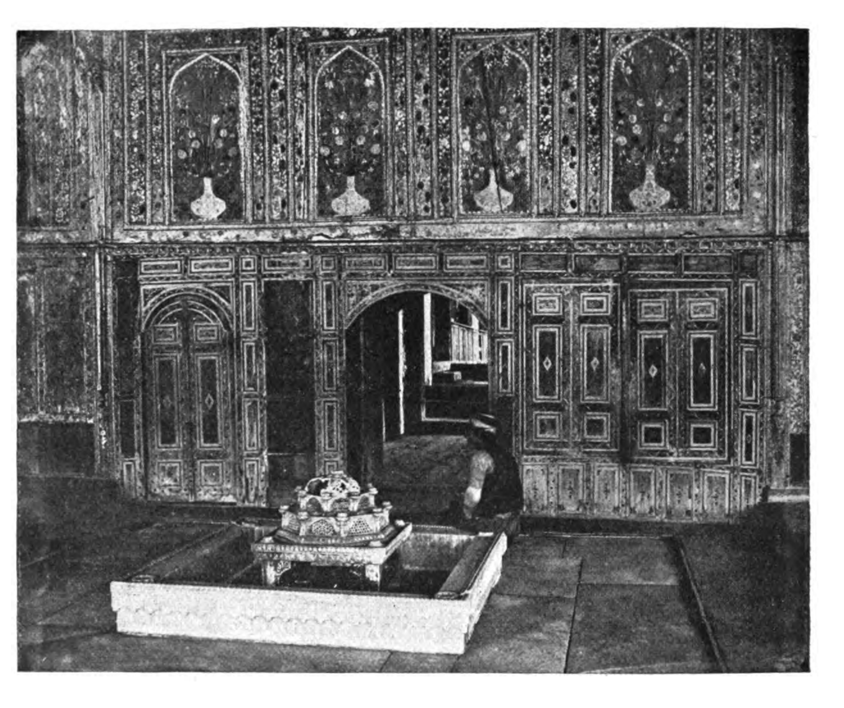
11. Adrianopel, Moschee Selims II. (1566—1574). (Nach C. Gurlitt, Die Bauten Adrianopels)



12. **Konstantinopel, Moschee Achmeds I.** (1609—1616). **(Phot. Sebah & Joaillier)**

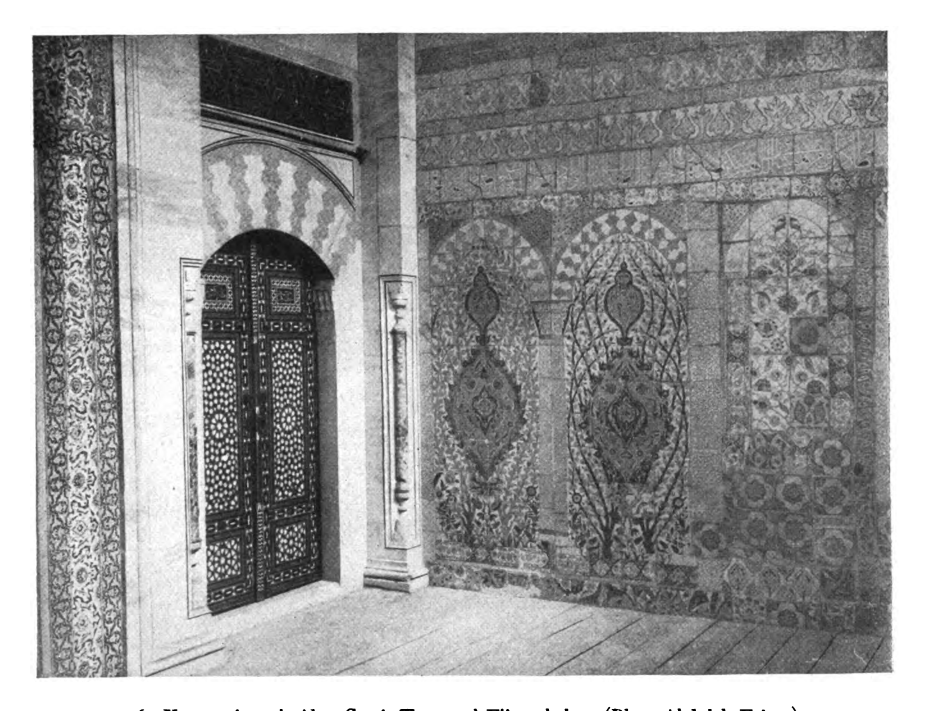


13. Konstantinopel, Moschee Achmeds I. (1609—1616), Inneres
(Nach C. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels)

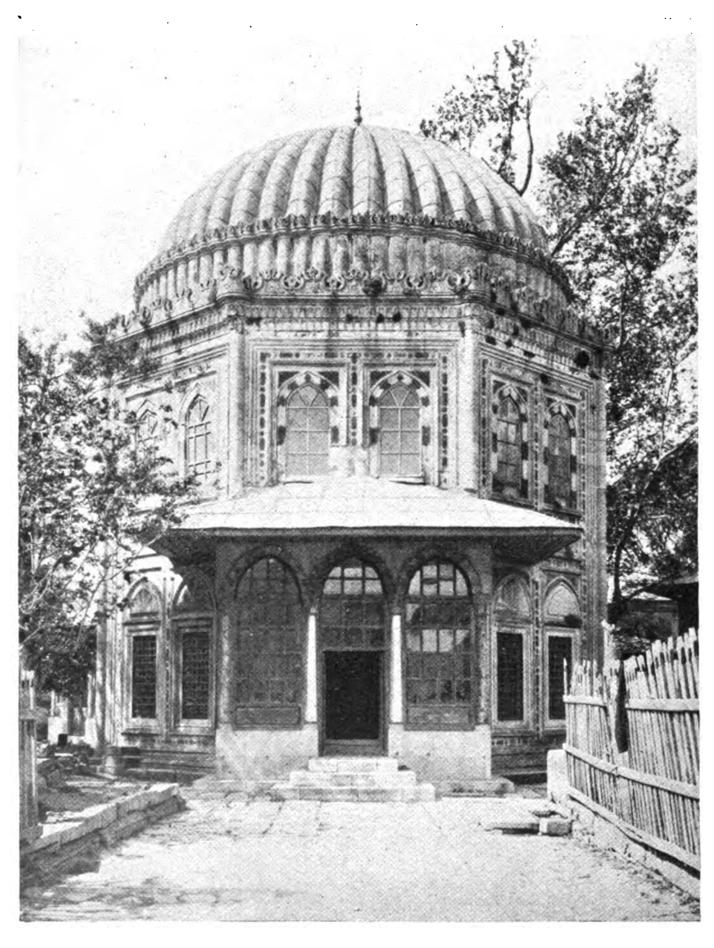


14. Bosporus, Halle mit Zierbrunnen in einem Privathause. (Phot. Sebah)

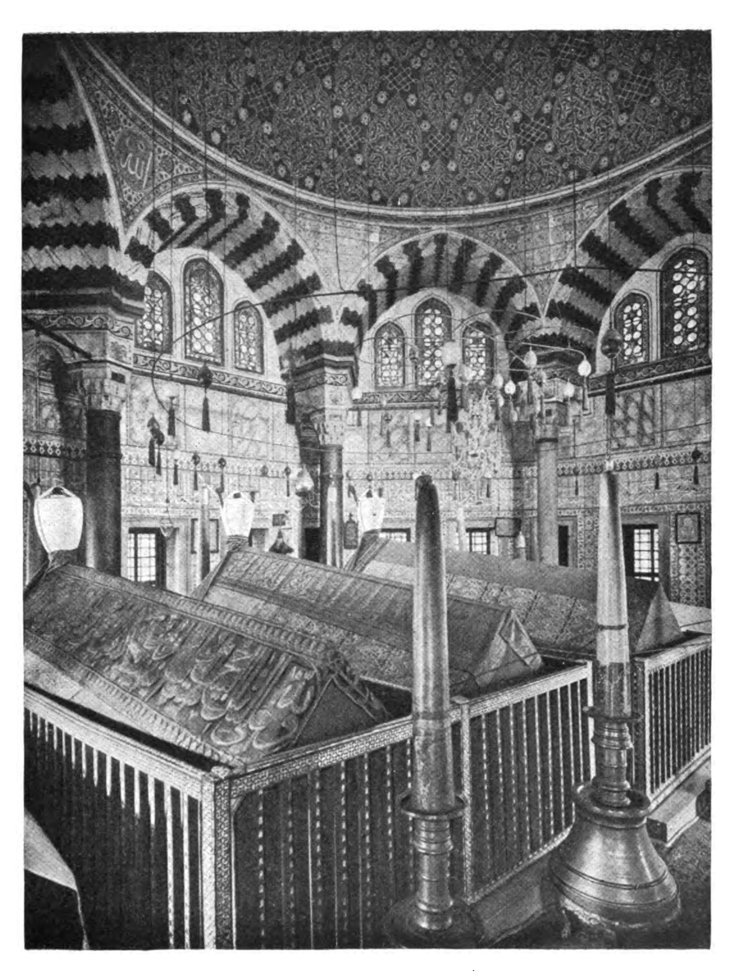
15. Konstantinopel, Altes Serai, Bagdadkiösk. (Phot. Sebah & Joaillier)



16. **Konstantinopel, Altes Serai, Tür- und Fliesenbelag. (Phot. Abdulah Frères)**



17. Konstantinopel, Türbe der Söhne Suleimans I. (1544)
(Phot. Sebah & Joaillier)



18. **Konstantinopel, Türbe Suleimans I., Inneres**
(Nach Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels)

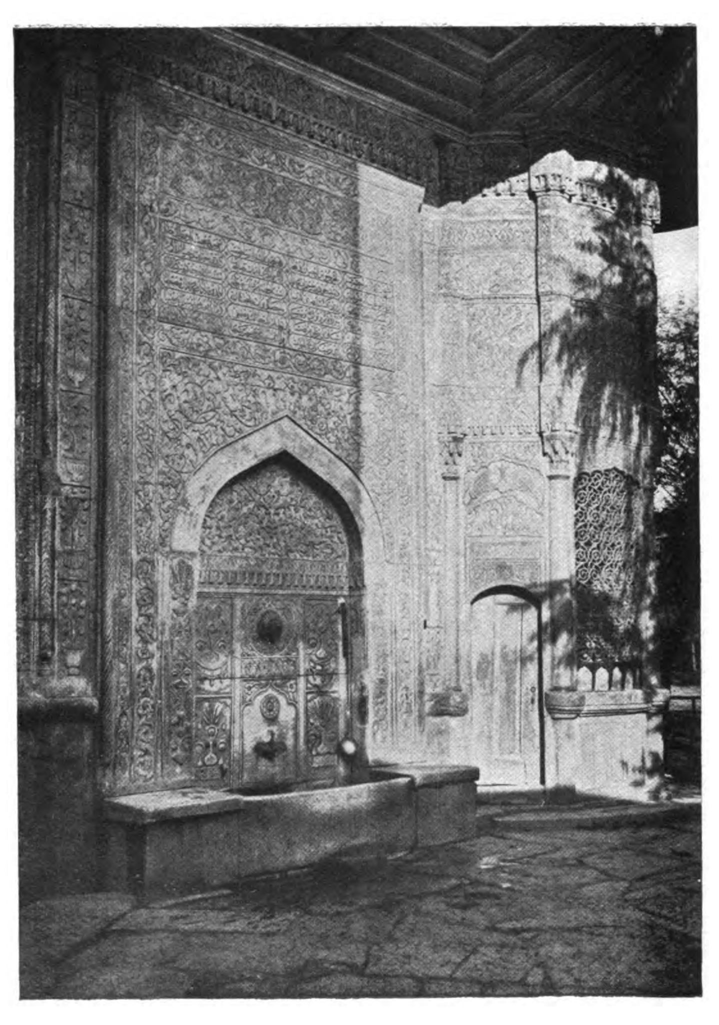
19. **Konstantinopel, Brunnen Achmeds III. (1728). (Phot. Sebah & Joaillier)**



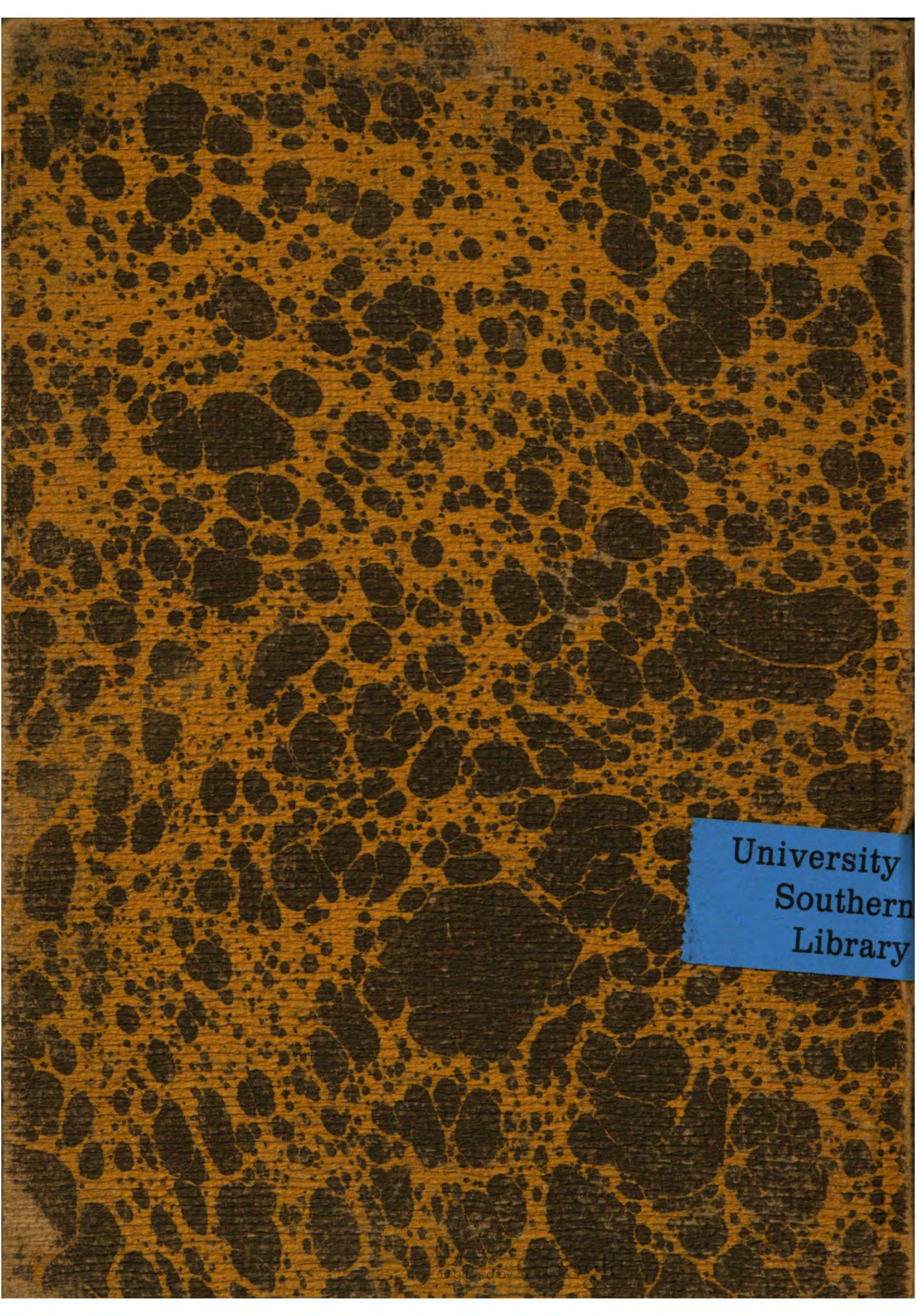
20. **Konstantinopel, Brunnen Achmeds III., Detail**
(Phot. Glück)



21. **Konstantinopel, Brunnen Achmeds III., Detail**
(Phot. Glück)



22. Konstantinopel-Galata, Brunnen beim Asab Kapu (Anfang 18. Jahrh.)
(Phot. Sebah & Joaillier)


University
Southern
Library